



Slavica bruxellensia

Revue polyphonique de littérature, culture et histoire slaves

4 | 2009

Espaces slaves / espaces belges

Entretien avec Alain van Crugten

Alexandra Dufour et Katia Vandenborre



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/slavica/256>

DOI : 10.4000/slavica.256

ISSN : 2034-6395

Éditeur

Université libre de Bruxelles - ULB

Édition imprimée

Pagination : 34-45

ISSN : 2031-7654

Référence électronique

Alexandra Dufour et Katia Vandenborre, « Entretien avec Alain van Crugten », *Slavica bruxellensia* [En ligne], 4 | 2009, mis en ligne le 15 octobre 2009, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/slavica/256> ; DOI : 10.4000/slavica.256

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.



Les contenus de *Slavica bruxellensia* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 3.0 France.

Entretien avec Alain van Crugten

Alexandra Dufour et Katia Vandenborre

Présentation

« Biographie autorisée »

1

Alain van Crugten est né à Bruxelles en 1936. Il a étudié les langues germaniques, puis les langues slaves à l'Université Libre de Bruxelles (ULB). Il entreprit ensuite une thèse de doctorat consacrée à Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy) sous la direction de Claude Backvis. Il défend sa thèse en 1970, elle sera publiée l'année suivante sous le titre *S. I. Witkiewicz. Aux sources d'un théâtre nouveau*. Il deviendra ensuite professeur de littérature comparée et de lettres slaves, qu'il enseignera à de nombreuses générations de l'ULB.

En 1969, il commença une nouvelle carrière dans la traduction. Il traduisit Witkacy, Hugo Claus et de nombreux autres auteurs polonais, néerlandais, russes, tchèques et anglais (Tadeusz Rożewicz, Sławomir Mrożek, Marian Pankowski, Stanisław Grochowiak, Tom Lanoye, Joost Zwagerman, Aleksandr Zinoviev, Karel Čapek, Robert Nye, Luc Sante, John Tytell, etc.).

Il passa à l'écriture personnelle sur le tard. Il ouvrit la danse avec des pièces de théâtres, dont *Diable !* (1994), inspirée du *Maître et Marguerite* de Mihail Bulgakov. En 1997, il s'essaye pour la première fois au roman avec *Des fleuves impassibles*, traduit en polonais et en néerlandais. D'autres romans et recueils de nouvelles suivirent : *Spa si beau !* (1999), *Personnes déplacées* (2001), *Korsakoff* (2003, Prix Rossel des Jeunes), *Bibardu* (2005), *Stef et autres fictions* (2005), *Pourquoi pas moi ?* (2006) et *Principessa* (2008).

Au nom de toute la rédaction de « SLAVICA BRUXELLENSIA », nous le remercions d'avoir joué le jeu de l'entretien.

Entretien

Son parcours

Alexandra Dufour : Comment le jeune germaniste belge que vous étiez dans les années 1960, qui plus est sans aucun lien de parenté polonais ou russe, est tombé dans le monde slave, qui, derrière son rideau de fer, pouvait alors paraître bien plus exotique, bien plus inaccessible qu'il ne l'est aujourd'hui ?

C'est le hasard. Les aiguillages dans la vie sont faits de hasard. J'ai fait mon service militaire comme traducteur au ministère de la Défense nationale. Mon chef de service, un adjudant, avait suivi des cours de russe à l'ULB avec madame Marie Onatzky-Malin. Ce monsieur m'a répété pendant toute une année : « Vous devriez apprendre le russe, c'est si intéressant ! ». Deux ou trois ans après, je me suis mis à apprendre le russe avec la méthode Assimil. Cette méthode ne vous apprend évidemment rien du tout et j'ai donc voulu suivre un cours de russe. J'ai alors décidé de suivre des cours à l'ULB et, par la même occasion, je me suis inscrit dans la section de philologie et histoire slaves. La langue principale était le russe, et en seconde langue j'avais choisi le polonais. Au terme de mes études, j'aurais aimé prendre une année de repos car ces quatre années furent assez lourdes pour moi. En plus de mon travail d'étudiant, j'avais un temps plein de professeur dans l'enseignement secondaire et je faisais également des heures supplémentaires dans d'autres écoles. Les temps étaient rudes et donc, honnêtement, je voulais me reposer après avoir obtenu mon diplôme. J'ai alors demandé une bourse pour partir à l'étranger. Il y avait eu, avant moi, de jeunes dames qui avaient demandé des bourses pour l'Union Soviétique. Elles leur avaient été accordées, mais leur visa ne leur avait cependant toujours pas été livré. C'est pourquoi j'ai demandé une bourse pour la Pologne. C'est ainsi que j'ai atterri à Varsovie et que j'ai commencé une thèse de doctorat. Au lieu de prendre une année de repos, je me suis mis immédiatement à travailler sur Stanisław Ignacy Witkiewicz (1885-1939).

Katia Vandenborre : Au cours de vos études à l'ULB, vous avez eu la chance de côtoyer des professeurs éminents tels que Marian Pankowski, Claude Backvis ou encore Jean Blankoff. Quels souvenirs en gardez-vous ?

Le maître, c'était bien sûr Claude Backvis. Il a été la cheville ouvrière de la section de philologie slave pendant très longtemps. C'était un philologue classique qui s'est mis à étudier les langues slaves et qui a passé deux années dans la Pologne d'avant-guerre. Après la guerre, il est devenu le professeur « à-tout-faire ». Quand j'ai fait mes études, à la fin des années 1960, il donnait les cours de littérature polonaise et russe, les cours d'auteurs polonais et russes ainsi que les cours d'histoire de la Pologne. Il dispensait donc presque tous les cours généraux de la slavistique. Cependant, il avait une préférence avouée pour la Pologne et le professeur de russe de l'époque disait toujours d'un air piqué aux étudiants : « Oui, monsieur Backvis n'aime pas les Russes, n'est-ce pas ? ». Il était extraordinaire aussi parce qu'il était d'une autre époque. Je dirais presque que c'était un érudit du XIX^e siècle, sachant des tas de choses sur ses propres sujets mais manifestant un désintérêt total, sinon une répulsion, pour toutes les autres choses. C'était un homme qui savait absolument tout des XVI^e et XVII^e siècles polonais, c'est-à-dire tout sur le plan de la littérature, des arts, des sciences, de la philosophie, de la religion, de l'histoire, etc. Il était une encyclopédie vivante du baroque et de la Renaissance polonaises. Il était d'ailleurs considéré en Pologne comme le grand

spécialiste des époques anciennes de la culture polonaise. Il avait également une autre caractéristique : il nous disait qu'après le XVIII^e siècle, on avait perdu le sens du beau en Europe et il n'y avait donc plus grand chose d'intéressant. Il donnait toutefois des cours sur le XIX^e siècle, par exemple sur Puškin, sur les écrivains sociaux ainsi que sur des philosophes comme Aleksandr Gercen. Le XX^e siècle ne faisait par contre pas partie de son domaine. J'ai d'ailleurs une anecdote assez piquante à ce propos. J'avais choisi Witkiewicz – fils, plus connu sur son pseudo Witkacy, comme sujet de doctorat et Claude Backvis était mon directeur de thèse. À ma soutenance, c'est lui qui a pris la parole le premier et il a dit : « Monsieur, il faut que je vous dise dès l'abord que je déteste votre auteur ». Après il a été très gentil, mais il fallait qu'il le dise.

A. D. : Vous avez donc approfondi votre parcours dans la littérature polonaise en écrivant une thèse de doctorat sur Witkacy. Pourquoi votre choix s'est-il porté sur cette personnalité éclectique, à la fois écrivain, peintre, photographe et philosophe, qui pendant longtemps est restée incomprise et mise à l'écart de la scène littéraire polonaise ?

J'étais donc parti à Varsovie en 1966 dans le but de me reposer, mais je ne pouvais pas y aller comme ça, en faisant semblant de travailler. Il fallait que je fournisse un sujet de recherche. Je suis donc allé rendre visite à mon directeur de recherches à Varsovie en lui disant que j'étais intéressé par le grotesque, dont j'avais remarqué la persistance dans la littérature polonaise. Il m'a alors demandé si je pensais choisir la littérature ancienne ou moderne. Je voulais faire quelque chose de diachronique. Lui m'a répondu : « Écoutez, si c'est ancien, c'est chez mon collègue, moderne c'est chez moi, alors vous choisissez. » J'ai alors répondu : « Bon, moderne ». Il m'a demandé si je connaissais Witkiewicz. Je le connaissais de nom. « Éh bien, lisez toutes les pièces de Witkiewicz et venez me voir après. » Et ça a été le coup de foudre. J'avais suivi des cours de polonais à raison de deux heures par semaine, je débarque à Varsovie et on me demande de lire un des auteurs les plus difficiles du XX^e siècle du point de vue linguistique. J'ai lu vingt-deux pièces et quelques autres fragments en deux mois. C'était ce qu'on appelle « plonger en apnée ». Ce fût très dur au départ. Il y avait des tas de choses que je ne comprenais pas mais j'ai insisté parce que cela m'a fasciné. Très vite, j'ai vu qu'à travers la folie apparente, il y avait une cohérence, que des thèmes se répétaient d'une pièce à l'autre. J'ai donc fait une étude générale de ce théâtre, ce qui n'avait jamais été fait auparavant, si ce n'est pour l'un ou l'autre article.

La traduction

K. V. : La fin de votre thèse, que vous avez défendue à l'ULB en 1970, semble annoncer une nouvelle période : celle de la traduction. Celle-ci sera fructueuse, productive et récompensée à plusieurs reprises. Pourquoi vous êtes-vous lancé dans la traduction ? Est-ce la difficulté linguistique qui vous y a poussée ou était-ce plutôt le désir de faire connaître Witkacy en francophonie ?

Ce n'est pas seulement la difficulté linguistique qui m'a attiré. Je suis resté deux ans à Varsovie. Au bout de la deuxième année, je me suis dit que la manière de pénétrer le plus profondément un texte aussi difficile que celui de Witkacy, était de le traduire dans ma langue maternelle. Je l'ai d'abord fait comme un simple exercice personnel, afin d'approfondir ma connaissance du texte. J'ai traduit *La Sonate de Belzébuth* et *La Mère*. Un ami polonais m'a encouragé à les déposer à la Société des Auteurs à Varsovie, en supposant que cela allait peut-être intéresser quelqu'un. J'ai suivi son conseil et, peu de temps après, j'ai reçu une proposition de Vladimir Dimitrievic, un éditeur serbe

ayant émigré en Suisse qui, peu de temps avant, avait créé les éditions de l'Âge d'Homme. Dimitrievic avait pris connaissance de l'existence de Witkiewicz par Auguste Zamoyski, un artiste et sculpteur polonais émigré en France. Il désirait publier le théâtre de Witkiewicz et s'était adressé à la Société des Auteurs, à Varsovie, afin de savoir s'il existait des traductions. Et voilà, il est tombé sur mes deux traductions. Tout s'est alors enchaîné. L'éditeur m'a demandé de traduire tout le théâtre de Witkacy. J'ai traduit les trois-quarts de ses pièces, les autres ont été traduites par d'autres personnes (Éric Veau, Koukou Chanska, Jadwiga Kukulczanka, François Marié, Jacques Lacarrière, Ania Beczkowska, etc.).

A. D. : Traduire Witkacy tient de l'exploit. Les jeux de mots, les néologismes, un style très personnel, un humour grinçant, les sauts de registres sont des obstacles que vous avez brillamment réussi à surmonter. Cet exploit ne relève-t-il pas avant tout d'un amour pour la langue dans un sens large ? Elle apparaît presque comme une matière concrète et malléable que vous modeliez à votre guise. Comment la concevez-vous réellement ? D'où vous vient ce penchant à la travailler les mots comme un artisan ?

Cela me vient à la fois d'un amour de la langue et d'un certain manque de maturité qui, je crois, ne me quittera jamais : j'aime jouer ! Witkacy est quelqu'un qui joue avec la langue. Je me suis aperçu dans le courant de ma carrière de traducteur que j'ai toujours aimé traduire des auteurs qui aimaient batifoler dans la langue. Mais vous avez raison, ce qui m'a poussé vers les études germaniques, et ensuite vers les études slaves, c'est l'amour des langues étrangères. Dans ma tête, j'étais un philologue et rien d'autre. Les titres de mes mémoires de licence sont, à cet égard, absolument parlants : en germanique, c'était « le pronom relatif anglais » et, en slavistique, j'ai écrit un mémoire sur les calques allemands dans la langue russe. Je pensais que cela m'intéressait beaucoup plus que la littérature et j'étais d'ailleurs persuadé de mon incapacité à écrire à propos de la littérature. Je me suis donc lancé dans l'œuvre de Witkiewicz un peu comme on se jette à l'eau.

K. V. : Pourtant la littérature vous semble si naturelle dans vos traductions. Comment faites-vous, en bon traducteur, pour vous approprier des textes culturellement et linguistiquement si éloignés ?

C'est une expérience qui s'accumule au fil du temps. J'ai commencé très fort puisque j'ai débuté par quelque chose de très difficile. Avant de traduire Witkacy, j'avais déjà eu l'occasion de faire des traductions, que ce soit pendant mon service militaire ou après, pour gagner un peu d'argent. Mais c'était de la traduction commerciale, par exemple pour des firmes pharmaceutiques. Il n'y avait là rien d'artistique. La première traduction littéraire que j'ai faite est celle d'une pièce de Witkacy. J'ai donc commencé par quelque chose de très complexe et, par la suite, je n'ai plus jamais eu peur de la difficulté. Petit à petit, je me suis rendu compte que moi aussi j'aimais jouer avec la langue. C'était presque comme si je jouais au sudoku ou aux mots croisés : c'était un jeu intellectuel. Cela paraissait intraduisible, mais au fond rien n'est intraduisible. S'il n'est pas possible de donner un équivalent en français, alors il faut adapter. Tout cela est un jeu qui m'a toujours passionné. Je me suis ensuite rendu compte que j'aimais écrire, que j'avais aussi ma propre envie d'écriture, à laquelle je n'ai d'ailleurs pas cru pendant longtemps. Si vous n'aimez pas écrire vous-même, vous ne pouvez pas faire de la traduction littéraire, car vous n'allez pas essayer de rendre les choses impalpables, ni prendre en compte l'élément du choix artistique. Comme le disait Witkacy, un texte littéraire est comme un tableau : vous avez des formes et des couleurs à choisir et vous ne favorisez pas n'importe lesquelles. Dans un texte littéraire, vous choisissez vos mots

et vos structures de phrase. Or, quand vous êtes traducteur, vous avez ce choix mais il est limité, car vous devez respecter le texte de base. Un même mot russe ou polonais ne se traduira pas de la même façon dans tous les textes. Le contexte joue, ainsi que la personnalité de l'auteur de l'original. La notion de choix est donc essentielle. Dès lors, le traducteur est également un re-créateur. Les traductologues aiment dire qu'eux aussi sont des écrivains...

A. D. : Vous avez traduit entre autres : les Polonais Witkacy, Pankowski, Tadeusz Różewicz, Sławomir Mrożek, le Tchèque Karel Čapek, les Flamands Hugo Claus et Tom Lanoye, l'Anglais Robert Nye, etc. Quels sont les éléments qui vous guident dans le choix des textes à traduire ? Nous avons compris qu'il y a le jeu...

Cela, je ne l'ai pas compris tout de suite car j'ai été obnubilé par Witkacy pendant plusieurs années. Ensuite, j'ai commencé à travailler avec Marian Pankowski. C'était très intéressant car je travaillais avec un auteur vivant qui se trouvait face à moi. Nous étions en effet littéralement face à face, chacun d'un côté de la table et je me servais de lui comme d'un dictionnaire. Je lui soumettais des propositions de traduction. Nous avons travaillé de cette manière sur des pièces de théâtre et un roman. Tout cela était extrêmement long, d'autant plus que nous prenions notre temps en faisant des commentaires, en buvant des petits cafés et en mangeant des petits gâteaux, un rythme que ne peut se permettre un traducteur professionnel ! Cet élément de jeu avec la langue est donc absolument essentiel car c'est ce qui m'attire chez les auteurs. Pour un colloque où l'on m'avait demandé de parler de traduction, j'ai relu ce que j'avais traduit et je me suis rendu compte que je ne m'étais intéressé qu'à des auteurs qui jouaient avec la langue. Il y a d'ailleurs chez Claus, que j'ai abondamment traduit, une maîtrise de la langue et de ses différents registres qui est extraordinaire.

K. V. : À ce titre, n'avez-vous pas innové en français ? Plus particulièrement dans la traduction des dialectes...

J'ai apprécié les dialectes avec mes traductions de Pankowski, mais c'est surtout grâce à mes traductions des œuvres de Claus qu'ils se sont imposés à moi. Le premier est effectivement très sensible à tout ce qui est son, image et langue. J'ai toujours prétendu que quoi qu'il écrive, c'est toujours de la poésie. Lui-même a attiré mon attention sur le fait qu'il utilisait sciemment du vocabulaire du sud-est de la Pologne, de la région de Sanok, dont il est originaire. Il employait des mots qui ne se trouvaient pas dans le dictionnaire mais, pour lui, c'était une langue imagée qui lui venait naturellement. Face à cela, j'avais une arme infaillible : le dictionnaire « Warszawski », qui donnait toutes les variantes dialectales possibles pour un mot polonais. J'ai été confronté à ce problème chez Claus car, dans *Het verdriet van België* (Le chagrin des Belges), l'auteur a systématiquement utilisé deux langues : le néerlandais classique, et même parfois très littéraire, archaïque, et ce qu'il appelait « un dialecte stylisé », c'est-à-dire des tournures et mots dialectaux essentiellement de Flandre occidentale, mais orthographiés en néerlandais. Pour essayer de répondre aux flamandismes de Claus, ma stratégie a été d'utiliser des belgicismes. C'était toute une gymnastique, car il n'y a pas toujours un équivalent belge (d'origine flamande ou wallonne) pour un mot du dialecte flamand, ce qui amène à des adaptations, à des prises de risque aussi. Cela a suscité parfois de petits ennuis en France. Je voulais rendre l'esprit du texte, considérant que la fidélité n'est pas dans la littéralité. En matière de traduction littéraire, la plus infidèle de toutes les traductions, c'est la traduction littérale, car elle entraîne la perte de tous les éléments artistiques du texte original. Il faut donc trouver des équivalents. Vous

n' imaginez pas la traduction de *Het verdriet van België* dans un français du 6^e arrondissement de Paris. Il y a d'ailleurs à ce sujet une anecdote que j'ai déjà racontée des nombreuses fois. Pour la traduction de *Het verdriet van België*, je travaillais pour Julliard. J'avais prévenu le PDG de cette maison d'édition de mon intention de procéder, en utilisant notamment des belgicisms. Je voulais qu'il me dise jusqu'où je pouvais aller pour que le lecteur français soit à même de comprendre. J'ai donc envoyé le manuscrit par paquets de cent pages au fur et à mesure de l'avancement du travail, afin qu'il me dise ce qu'il en pensait. Je n'ai cependant jamais eu de réaction. Au bout de mes mille pages de manuscrit, j'ai enfin eu une réponse de la part d'une correctrice de la maison d'édition qui avait tout corrigé à l'encre rouge. Tous les belgicisms avaient été corrigés avec les mentions « incorrect », « cela ne se dit pas », « faute de grammaire » ! J'étais fou de rage. J'ai consulté Hugo Claus. Il n'était pas question d'écrire dans un français parisien. J'ai dû tout recorriger en sacrifiant toutefois quelques belgicisms.

L'écriture

A. D. : Votre première création personnelle, le monologue intitulé *Le catastrophiste* (1987, mis en scène à la Samaritaine à Bruxelles), a été écrit un an après votre magistrale traduction du *Chagrin des Belges* d'Hugo Claus. Cette traduction a-t-elle été pour vous déterminante ? Vous a-t-elle décidé à voler de vos propres ailes, à sortir de l'ombre d'autres auteurs, à entreprendre une carrière d'écrivain ?

La traduction a été un déclenchement et à la fois un très grand frein. Quand je me suis plongé dans ce jeu littéraire et linguistique avec Witkacy, j'ai eu également l'envie de créer des histoires. J'ai hésité à écrire pendant des années et des années, entre 1975 et 1995. Je me disais que j'avais l'opportunité de traduire des grandes figures comme Witkacy, Claus, Pankowski, Mrozek et j'en passe. Cela valait-il la peine que j'ajoute, moi aussi, un livre sur les rayons des librairies ? À quoi bon ? Ce qui est amusant, c'est que j'ai commencé à traduire et, plus tard, à écrire par le théâtre. J'avais écrit une pièce qui n'a jamais été publiée. Puis, j'ai écrit *Le catastrophiste* qui était d'abord une nouvelle, et comme c'était un monologue, je l'ai adapté pour le théâtre. J'ai eu la chance d'avoir un interprète extraordinaire qui est Alexandre von Sivers, un des plus grands acteurs belges. De plus, il est d'origine russe et a donc pu jouer cette pièce avec un véritable accent russe.

K. V. : Sans toutefois interrompre votre carrière de traducteur, vous vous êtes lancé dans l'écriture personnelle, et ce relativement tard. *Le catastrophiste* a été suivi par *Le cabriolet* (1991, non édité, mais joué à la Samaritaine en 1992) et *Diable !* (1994). Ces productions dramatiques ont ensuite cédé la place aux romans et aux nouvelles. Ce qui frappe à la lecture de vos œuvres ce sont les clins d'œil à de multiples œuvres littéraires, que ce soit celles de Witkacy, Claus, Mikhaïl Boulgakov, Witold Gombrowicz, Anton Tchékhov, Vladimír Holan, etc. Quelle place joue l'intertextualité dans votre création ?

L'intertextualité tient une très grande place dans mon œuvre. Je considère cela presque comme une maladie professionnelle. J'ai tout de même été professeur pendant quarante-neuf ans. Tout ce que j'ai lu au cours des années a laissé des traces, des souvenirs. Très souvent, on écrit ce qu'on a lu. Mais on ne reproduit pas ce que l'on a lu, sinon c'est du plagiat. Il est certain que quand j'écris quelque chose, il y a des morceaux de phrases, des structures romanesques qui me reviennent à l'esprit de façon naturelle, par association d'idées, et je ne me prive pas de les introduire. Je me souviens que dans mon premier roman, *Des fleuves impassibles* - j'avais alors soixante ans - l'histoire se passait aux Pays-Bas au XIX^e siècle et je faisais des clins d'œil qui impliquaient

notamment Gombrowicz. C'est un jeu comme un autre. Outre Gombrowicz, il y avait la Bible, Arthur Rimbaud, Victor Hugo et des tas d'autres œuvres. Cela fait partie de moi, cela fait partie de mon boulot d'avoir lu tous ces livres. Je n'ai pas eu la « chance » de vivre de grandes catastrophes dans ma vie. Il y a des écrivains qui parlent des drames, des tragédies de leur vie. Que s'est-il passé dans la mienne ? Je n'ai pas fait la guerre ni rien vécu d'aussi tragique. Que puis-je donc raconter, si ce n'est ce qu'il y a eu d'important dans ma vie, c'est-à-dire tous les bouquins que j'ai lus ?

A. D. : Cette intertextualité ne dépasse-t-elle pas le stade de la simple allusion ? Ne devient-elle pas une réinterprétation des hypotextes ? Par exemple dans *Le cabriolet* où vous reprenez du Witkacy...

Oui, dans *Le cabriolet*, Witkacy est le sujet de la pièce. Il est évident que je voulais montrer Witkacy avec toute sa fantaisie, mais aussi toute sa folie langagière. J'ai donc imité des tournures de Witkiewicz dans les dialogues. Il y a même l'une ou l'autre citation. Dans le prologue par exemple, qui n'est pas une citation, je fais une interprétation de ce qu'il racontait à propos des drogues. Mais à la fin du *Cabriolet*, je reprends une citation de ce qu'il écrivait à son ami Bronisław Malinowski sur son état suicidaire. D'un autre côté, à l'intérieur de la pièce, je me suis permis de m'amuser en fabriquant un extrait d'une fausse pièce de Witkacy. Dans une des scènes, Witkacy fait répéter à ses amis un fragment de cette pièce. J'ai fait plus ou moins la même chose dans le roman *Spa si beau !*, où le protagoniste est calqué sur Witkacy, mais il s'appelle ici Jacques-Etienne Sonnet et est surnommé « Jackson », de la même manière que Witkiewicz se surnommait « Witkacy ».

K. V. : Cette approche de la littérature ne relève-t-elle pas du jeu ? D'ailleurs, dans votre article « Je est un autre. Est-ce vrai pour le traducteur littéraire ? »¹, paru sur « Bon-à-tirer »², vous appliquez les théories de Donald W. Winnicott du jeu comme moteur de formation du self à la création et au développement de l'imaginaire. Vous citez une phrase clé : « C'est en jouant, et seulement en jouant, que l'individu, enfant ou adulte, est capable d'être créatif et d'utiliser sa personnalité tout entière. C'est seulement en étant créatif que l'individu découvre le soi. » Pourriez-vous nous en dire plus sur votre conception du jeu dans l'écriture ?

Je ne parlerais pas d'une « conception » du jeu, j'aime simplement jouer. Je fais tout le temps des jeux de mots, je ne peux pas m'en empêcher. À tel point que mes amis me demandent souvent : « Quand vas-tu enfin devenir sérieux ? ».

K. V. : En mettant en place un jeu perpétuel de dialogue entre différentes littératures et donc entre différentes cultures, peut-on encore se considérer comme un écrivain belge ? Comment définiriez-vous et où situeriez-vous votre œuvre dans la littérature ?

Je ne crois pas aux littératures nationales. Elles servent juste à classer les textes comme on le fait à l'université. Il est vrai que certains de mes romans se passent en Belgique, mais pas tous. Je suis Belge, ma nationalité est belge, mais qu'est-ce que cela signifie ? Tout bien réfléchi, je reste quand même belge dans le sens où je ne prends pas trop la langue au sérieux, contrairement aux Français. Je me permets parfois des choses qui ne se font pas.

A. D. : Dans sa préface de *Nienasyenie* (L'Inassouvissement, 1830), Witkacy écrit « Le roman est pour moi avant tout la description de la durée d'un certain fragment de réalité, inventée ou véridique, c'est indifférent, mais de la réalité définie ainsi : la chose principale en est le contenu et non la forme. »³ Au niveau formel, votre œuvre est difficile à « classer », à

inscrire dans des schémas traditionnels. Quelle importance accordez-vous à la forme ? Est-elle pour vous, comme pour Gombrowicz, « une parodie de la Forme »⁴ ?

Je suis assez d'accord avec la vision de Gombrowicz, en revanche, je le suis moins avec celle de Witkacy. Je ne pense pas que la littérature romanesque soit un fourre-tout. D'ailleurs, Witkacy lui-même l'utilisait comme excuse pour abandonner le théâtre et passer au roman. Toutefois, il est vrai qu'il ne se souciait pas tant que ça de la forme et ce n'est pas pour rien qu'il a écrit des briques de huit cents pages. Pour moi, le fond fait partie de la forme et, vice versa, la forme fait partie du fond. De ce point de vue, je suis beaucoup plus proche de Gombrowicz que de Witkacy. Ainsi, dans *Des fleuves impassibles* par exemple, je joue avec les voix narratives, passant de la troisième personne à la première. Et finalement, cela m'évite d'écrire « il pense... ». Dérouté, mon éditeur me l'a même reproché ! Pour moi, c'est une façon de jouer avec la structure du roman. Dans le même esprit, j'ai glissé dans le roman des fragments de journal intime à la Gombrowicz. En raison du fait qu'il se déroule aux Pays-Bas au XIX^e siècle, certains l'ont perçu comme un roman historique. Pourquoi pas ? Jouer avec la forme du roman m'amuse et cela permet à chacun d'avoir sa propre interprétation. De la même manière, j'ai écrit *Bibardu* comme une sorte de parodie du roman policier, avec une partie centrale de forme théâtrale.

Les écrits

K. V. : Votre premier roman *Des fleuves impassibles* (1997) présente des symptômes évidents de *Bildungsroman* dans le parcours du jeune Gérard van Melick. Cependant, dans la préface du roman, Pierre Mertens le qualifie de « roman de désapprentissage »⁵. Qu'en pensez-vous ?

Je suis d'accord avec cette interprétation de Pierre Mertens. Il est vrai que le héros échappe aux contraintes de son éducation, notamment religieuses et familiales. Cependant, dans la tradition du *Bildungsroman*, il y a toujours une libération des contraintes et donc un désapprentissage. Mais, en vérité, ce désapprentissage, c'est l'apprentissage de la vie.

A. D. : *Principessa* et *Korsakoff* ont pour point commun la maladie. La maladie n'atteint pas seulement le personnage, mais aussi le roman. Ne peut-on pas parler dès lors de « roman de déformation » ? Cette déformation n'est-elle pas le résultat d'un jeu permanent qui consiste à fragiliser les limites entre réalité et fiction ?

Je n'irais pas jusqu'à parler de « déformation ». Par contre, ce jeu des limites, relativement ténues, entre la réalité et la fiction me fascine. On retrouve cela chez Witkacy ou chez Bruno Schulz. Ce dernier prend des morceaux de réalité et en fait quelque chose de magiquement fictif. Je suis fasciné par les états modifiés de la conscience où le subconscient remonte à la surface : le délire dû à la drogue ou à la maladie, ou encore le rêve. C'est d'ailleurs ce que les surréalistes ont abondamment exploité. Dans mon roman *Principessa*, le héros est atteint de la maladie d'Alzheimer mais n'en est encore qu'au début. Je pense que tout ce qui touche à la mémoire m'intéresse profondément. Cet élément est d'ailleurs présent dans toute mon œuvre. La plus belle critique qui a été faite de *Principessa* a été celle d'un professeur de médecine : « C'est un livre qu'il faudrait faire lire aux étudiants de médecine car vous représentez de l'intérieur la difficulté de vivre la maladie. »

A. D. : Cette déformation ne donne-t-elle pas une dimension grotesque aux textes, un sentiment tragi-comique ?

Le grotesque, je l'ai sans doute indirectement hérité de Witkacy. Ce sentiment du grotesque correspond bien à mon tempérament. On retrouve cela chez d'autres écrivains comme Claus ou Gombrowicz. Le grotesque est fondé sur la tragédie prise à rebours. Qu'est-ce que la tragédie ? Une histoire qui finit mal et dont on sait dès l'abord qu'elle finira mal. La vie est une maladie mortelle ! Si nous avons une profonde conscience de cela, nous avons deux solutions : soit on se flingue, soit on en rigole. Les écrivains comme Witkacy sont des auteurs de type baroque et se différencient donc des auteurs dits classiques, qui sont plutôt attirés par le rationnel. Moi, c'est l'irrationnel qui m'a attiré. Je suis un rationaliste qui aime jouer avec l'irrationnel. Ce rationalisme m'amène d'ailleurs à un athéisme total. Je privilégie l'irrationnel dans la littérature car je le trouve plus riche. C'est dans cet esprit que je déforme le réel dans *Spa si beau !* et dans *Korsakoff*. La question de mémoire me travaille car il y a en elle énormément de choses inexplicables rationnellement : Pourquoi conserve-t-elle le souvenir d'événements qui peuvent paraître moins importants que ceux qu'elle élimine ? C'est de cela que je parle dans *Pourquoi pas moi ?*, qui est basé sur les souvenirs réels d'un ami. Cependant, soixante ans après, son frère affirme que ses souvenirs sont faux, qu'il était trop petit que pour se rappeler exactement la tragédie de son enfance. Pourtant, ce sont ces souvenirs qui constituent son image du passé et qui ont influencé toute sa vie...

K. V. : Cette approche déformante n'affecte-t-elle pas avant tout l'identité ? L'identité de vos héros est toujours ambiguë, jamais totalement définie. Les personnages se mettent constamment en scène et leur rôle fait partie intégrante de leur propre identité. D'ailleurs, tout comme vos personnages, vous jouez à vous mettre en scène. Pour ce faire, vous n'hésitez pas à glisser des fausses pistes biographiques voire à déformer votre nom en Alain van Cureghem, Arnaud van Cureghem, Jean van Crugten, etc.

Je n'y avais jamais réfléchi sous cet angle-là. C'est vrai. Mais, finalement, on n'est jamais sûr de son identité. On n'écrit jamais des choses complètement détachées de soi. Mais se raconter n'est pas la même chose qu'utiliser ça et là des éléments biographiques. Je ne suis pas passé par la phase autobiographique, comme la plupart des auteurs, et ce parce que j'ai commencé à écrire assez tard. Par contre, je joue avec l'autobiographie. J'ai écrit *Korsakoff*, « une autobiographie de l'autre », au moment où l'autofiction était à la mode. Mais que signifie « autofiction » actuellement ? C'est faire passer une tranche de sa vie, un journal, un agenda, pour un roman. Par ailleurs, tout roman contient de l'autofiction. *Korsakoff* contient forcément des choses que j'ai connues, mais très peu. Par exemple, ma grand-mère n'a jamais été corse. Cette origine est simplement partie de l'expression « vouer à quelqu'un une haine corse ».

À nous de jouer

Vos jeux littéraires, identitaires, vos jeux langagiers, débridés nous ont aussi donné envie de jouer pour vous déjouer...

A. D. : Vous vous définissez volontiers comme un « intellectuel cycliste ». Qu'entendez-vous par là ?

C'est un gag qui me plaît bien. Cette expression vient du texte « Une cyclo-fiction », paru d'abord dans un ouvrage collectif des écrivains de l'ULB. L'idée m'était venue suite à un article de Jacques De Decker paru dans le quotidien belge « LE SOIR » concernant une des pièces que j'avais montée à l'ULB. Dans cet article, il disait que : « Van Crugten

n'est pas seulement basketteur depuis vingt-cinq ans, mais accessoirement "prof d'unif" ».

K. V. : Avez-vous une question ?

« Vous voulez vraiment que je vous pose une question ? » Cela me fait penser aux dialogues de théologiens juifs, dans lesquels on répond à une question par une question.

A. D. : Dans quelle mesure avez-vous joué dans cet entretien ?

J'ai joué dans la même mesure que dans mes bouquins.

K. V. : Est-ce vous qui menez le jeu ou le jeu qui vous mène ?

Après autant d'années d'enseignement, je crois que c'est évident...

K.V. : Et enfin, une petite dernière, la plus attendue : quels sont vos projets ?

Ce qui me tient actuellement à cœur, ce serait de mettre en scène ma dernière pièce *Bruno ou La grande hérésie*, à propos de Bruno Schulz. C'est un projet très complexe. La pièce demande beaucoup d'espace. En effet, j'y mets en scène un acteur et quatre danseurs. Le metteur en scène doit donc s'y connaître en gestuelle scénique voire en chorégraphie. Je ne veux pas que cela soit de la littérature récitée. L'ambition de la pièce est de montrer à la fois la vie de Schulz, son œuvre littéraire et son œuvre graphique. J'aimerais que la mise en scène, et notamment la gestuelle et la danse évoque les dessins géniaux de Schulz. Le personnage du Père joue aussi un rôle important. Il est transformé et sublimé comme dans les récits de son fils, jusqu'à devenir parfois un prophète illuminé.

La mise en scène de cette pièce est une chose qui me tient à cœur. Une pièce reste morte tant qu'elle n'est pas jouée.

NOTES

1. van Crugten A., « "Je est un autre" - Est-ce vrai pour le traducteur ? », in : *L'Autre tel qu'on le traduit* (textes réunis par Maryla Laurent et Lydia Waleryszak), Le Rocher de Calliope, Numilog, 2006, 14-29.
2. <http://www.bon-a-tirer.com/volume23/avc.html>.
3. Witkiewicz S. I., *L'inassouvissement* (traduction du polonais par Alain van Crugten), L'Âge d'Homme, Lausanne, 1970, p. 17.
4. Gombrowicz W., *Testament. Entretien avec Dominique de Roux*, Gallimard, Paris, 1996, p. 159.
5. Mertens P., *Préface. Description d'une aube exaltée...*, in : van Crugten A., *Des fleuves impassibles*, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1997, p. 7.

INDEX

Index géographique : Belgique, Pologne, Russie

Mots-clés : littérature belge, littérature polonaise, littérature russe, traduction littéraire,
Université Libre de Bruxelles

Index chronologique : époque contemporaine, XXe siècle, XXIe siècle

AUTEURS

ALEXANDRA DUFOUR

Diplômée de Slavistique de l'Université Libre de Bruxelles

KATIA VANDENBORRE

Docteur en Lettres Slaves (Université Libre de Bruxelles, Université de Varsovie, Pologne) ;
membre du comité de rédaction de « Slavica Bruxellensia »